ŁUCJA DEMBY

UDAJĄC ŻYCIE. POZIOMY ZNACZEŃ W SPEKTAKLU ANDRZEJA BUBIENIA *UDAJĄC OFIARĘ*

Oleg i Władimir Presniakowowie *Udając ofiarę* Andrzej Bubień (tł. reż.) Anita Bojarska (scen.) Piotr Salaber (muzyka) Olga Wąchała (ruch scen.) Maja Barełkowska, Marta Bizoń, Iwona Sitkowska, Piotr Franasowicz, Andrzej Franczyk, Tadeusz Łomnicki, Kajetan Wolniewicz, Zbigniew Kosowski i inni (obsada) premiera 20 maja 2011 roku, Teatr Ludowy w Krakowie-Nowej Hucie

---

Na początku jest tylko muzyka i mrok, i wszechobecna na scenie woda – pierwotny żywioł, z którego narodzi się materia spektaklu. Światło wydobywa z mroku postać leżącą na łóżku; druga, w głębi sceny, wyłania się z mgły. To Ojciec przychodzi we śnie do Wali, bo tylko tak może go już odwiedzić po swojej śmierci: „znalazłem ja drogę do Ciebie", „jam częścią bezkresnego świata". Ojciec przybywa więc z zaświatów, idzie po wodzie, co na razie może jeszcze kojarzyć się z czymś nadnaturalnym, nasuwać na myśl Chrystusa i życie pozagrobowe. Ale tak naprawdę bohater spektaklu Andrzeja Bubienia mógłby powiedzieć, niczym Konrad z *Wyzwolenia*: „Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła"[1], obaj bowiem przybywają z tej jedynej liczącej się tutaj przestrzeni, jaką jest – teatr. I z tradycji teatru wywodzi się bez wątpienia zarówno Ojciec, jak i ten, któremu się to wszystko śni – Wala. Chociaż w pierwszych scenach polskiemu widzowi może się kojarzyć z bezimiennym bohaterem *Kartoteki* Tadeusza Różewicza, w sztuce braci Presniakowów obdarzony jest on rysami proweniencji wyraźnie szekspirowskiej.

[1] S. Wyspiański *Wyzwolenie. Noc listopadowa* Kraków 1987 s. 8.

„Ruski Hamlet” – tak (nieco lekceważąco) nazwał bohatera *Udając ofiarę* Łukasz Maciejewski[2]. I rzeczywiście spektakl Andrzeja Bubienia w Teatrze Ludowym rozpoczyna się od nagromadzenia motywów i aluzji jawnie hamletowskich. Ojciec nawiedza Walę niczym Duch Ojca Hamleta. Aby skojarzenie to było jeszcze bardziej oczywiste, informuje syna, że „wyprawiła go w drogę żona i brat”. Sam Wala, szukający sensu życia i prawdy o swoich najbliższych, jest, podobnie jak duński książę, „chłopcem z książką”. I podobnie jak królewicz Hamlet, nie potrafi znieść wszechobecnego wokół udawania. Nie jest już jednak tak naiwny, aby dziwić się, że „można się uśmiechać i być łotrem”. Wala jest bowiem Hamletem współczesnym i rosyjskim, a twórcy sztuki i spektaklu zetknęli się już z postmodernistycznym kryzysem wartości. Właśnie dlatego próbują tych wartości bronić.

Z pozoru wszystko jest w tej rosyjskiej wersji *Hamleta* pospolite i zdegradowane. Matka i wuj Piotr nie przypominają Gertrudy i Klaudiusza, są nie tylko pozbawieni poczucia moralności, ale także najzwyczajniej prostaccy i wulgarni: on łapczywie je łyżką, wychwalając zalety tej rosyjskiej „pałki z podbierakiem”, ona, nie krępując się obecnością innych osób, podciąga bieliznę pod zadartą spódnicą. Nawet motyw „chłopca z książką” zostaje przedstawiony groteskowo: w jednej z początkowych scen Matka nerwowo zarzuca Walę ogromną ilością książek, niektóre z nich wpadają do otaczającej ich wody; w ten sposób z hamletowskiego „chłopca z książką” staje się on „chłopcem ze stosem książek”. A jednak wszystko to nie umniejsza wagi problemu – posługując się w swej sztuce groteską, Oleg i Władimir Presniakowowie wpisują się w znakomitą rosyjską tradycję, wytyczoną między innymi przez Gogola i Czechowa. Bawią widzów humorem znakomicie podpatrzonych w życiu i groteskowo przerysowanych scen po to, aby ostatecznie zadać im gogolowskie z ducha pytanie: z czego się śmiejecie? – i z całą mocą uświadomić, że to, co oglądają, jest tragiczne.

Gdyby pokusić się o jeszcze jedno skojarzenie, pozwalające usytuować sztukę braci Presniakowów i spektakl Bubienia w kontekście określonej tradycji rosyjskiej estetyki, można by przywołać nazwisko Nikity Michałkowa, który w filmie *Krewniacy* (1981) zgromadził szereg groteskowo-satyrycznych scen ze współczesnej rzeczywistości po to, by ustami swojej bohaterki, Marii, powiedzieć widzom: „Wy nie tak żyjecie”. „Wy” to u Michałkowa mieszkańcy współczesnego dużego rosyjskiego miasta. U Presniakowów przesłanie całości (i zarazem ostrze satyry) także w sposób niepodlegający dyskusji dotyczy Rosji; błędem byłoby jed-

[2] Ł. Maciejewski *Ruski Hamlet jest lekkoduchem* „Polska Gazeta Krakowska” 2011 nr 125 s. 14.

nak ograniczanie się w tym wypadku tylko do jednego obszaru odniesienia. W przedstawieniu Bubienia w precyzyjny sposób nakładają się na siebie i wzajemnie warunkują kolejne warstwy tej sztuki.

Na pierwszym, najniższym (choć perfekcyjnie w spektaklu wygranym) poziomie znaczeniowym *Udając ofiarę* jest groteskową komedią. Fabuła sztuki braci Presniakowów jest tyleż absurdalna, co prosta: jest to opowieść o młodym człowieku, który zawodowo para się odgrywaniem ofiar morderstw w dokonywanych przez rosyjską milicję rekonstrukcjach przebiegu zbrodni. Wszystkie sceny, w których Wala uczestniczy w tym charakterze, są absurdalne, zaś główny bohater sztuki – paradoksalnie – wcale nie wysuwa się na plan pierwszy w dziedzinie u d a w a n i a. Prowadzący śledztwo Kapitan, mimo pozornej dbałości o szczegóły (na jego polecenie seksowna milicjantka rejestruje kamerą rekonstrukcje przestępstw), nie dba o to, aby wyjaśnić, kto naprawdę jest winny. Bardziej interesuje go jak najszybsze zamknięcie sprawy oraz zabranie z miejsca zbrodni rzeczy, które mogą mu się przydać, choćby miały to być koronkowe majtki w prezencie dla ponętnej kamerzystki. Zdumionemu tym faktem Wali tłumaczy, że ta intymna część damskiej garderoby jest dla niego „wizualną podstawą” do wspomnień, dzięki którym będzie mógł napisać w przyszłości książkę. Już po tej pierwszej „rekonstrukcji” widz może mieć wątpliwości, czy w efekcie śledztwa ukarane zostaną osoby naprawdę winne; kolejne sceny nie pozostawiają co do tego żadnych złudzeń. Brawurowo wyreżyserowana i zagrana scena na basenie jest już właściwie jedną wielką grą pozorów, której niezrównany komizm opiera się na fakcie, iż z powodu braku slipek na zmianę bohaterowie obok basenu odtwarzają pływanie „na sucho”. Kwintesencją udawania i zarazem momentem przełomowym okazuje się jednak scena rekonstrukcji trzeciego przestępstwa, w restauracji japońskiej. Tutaj symulowana jest już nie tylko zbrodnia i zaangażowanie w odkrycie jej prawdziwego sprawcy; japońska restauracja staje się swego rodzaju mikrokosmosem, w którym, jak w soczewce, skupiają się problemy przedstawionego świata. Wszystko jest tu nieautentyczne: Rosjanka przebrana za „starą Japonkę” (syndrom czasów, w których przed co drugą restauracją stoją „samuraje na progu”), świeża ryba, która okazuje się mrożona... Symbolicznego charakteru nabierają w tej sytuacji słowa „Japonki”, że serwowana u nich na surowo ryba jest tak sterylna, że na pewno nie zawiera robaków: „w niej to już nic nie ma, taka jest sterylna”. Nicość, pustka i brak wartości doprowadzają w tej scenie do wybuchu, który tylko z pozoru ma charakter komediowy, choć tak odbiera go spontanicznie znaczna część publiczności. Długi monolog Kapitana, wykrzyczany nie tylko z dużą dozą ekspresji, ale także z przesadnie dużą ilością słów uznawanych powszechnie za

niecenzuralne, jest tak groteskowo przerysowany, że siłą rzeczy musi budzić w pierwszej chwili śmiech. W istocie jednak ten wybuch emocji świadczy o tym, że coś w tym cynicznym do tej pory człowieku pękło, że nie potrafi już dłużej udawać ani godzić się na świat wartości pozornych. Bezpośrednim impulsem do tak gwałtownej reakcji Kapitana jest stwierdzenie oskarżonego, że przyłożył broń do głowy kolegi i wypalił – a raczej nonszalancka prostota, z jaką to przyznaje. Okrzyk Kapitana: „Po kiego ch… wypalił, k…" – i oskarżenie zabójcy o „mózgojebstwo" niektórym widzom mogą wydać się tylko wulgarne, innym zaś zabawne (zwłaszcza w połączeniu z równie pełnym ekspresji monologiem na temat członków piłkarskiej reprezentacji, którzy bardziej niż o sport dbają o swych stylistów i własny wygląd w trakcie meczu). Ale to w tej właśnie scenie, pośród przekleństw, padają kluczowe dla spektaklu zdania: „skąd wy się wszyscy wzięliście, czego od życia chcecie?", „bawicie się w życie, a ci, dla których to poważna sprawa, zaczynają wariować" – i wreszcie dosadne: „udajecie, żeby się od was odpierdolili". I w tej też scenie Kapitan wskakuje po raz pierwszy do wody, wypełniającej przestrzeń całej sceny.

Scenografia *Udając ofiarę* zasługuje z całą pewnością na uwagę. Jest prosta, lecz zarazem funkcjonalna – ściany, okno, łóżko, pomost na wodzie. O jej oryginalności stanowi przede wszystkim połyskująca na scenie tafla wody, która w połączeniu z grą świateł stwarza niepowtarzalną aurę tego przedstawienia. Gwoli uczciwości należy dodać, że nie pierwszy to i nie jedyny spektakl, w którym scena zalana jest wodą – w Krakowie na przykład pomysł ten został wykorzystany w III akcie *Eugeniusza Oniegina* (2010) w reżyserii Michała Znanieckiego w Operze Krakowskiej. W *Udając ofiarę* nabiera on jednak wymiaru symbolicznego, ściśle związanego z głębokim poziomem znaczeń tego właśnie przedstawienia.

Woda jest utrwalonym kulturowo żywiołem pramaterii, symbolem życiodajnej siły i oczyszczenia. W przedstawieniu Andrzeja Bubienia jest ona dodatkowo (czy może właśnie w związku ze swymi symbolicznymi konotacjami) obszarem dla bohaterów niedostępnym. Woda otacza ich ze wszystkich stron, ale oni mogą się poruszać tylko „suchą stopą", na platformie popychanej przez marynarzy. Podział przestrzeni na „mokrą" i „suchą" w sposób wyraźny jest równoznaczny z podziałem na obszar prawdy i udawania. Na platformie wszyscy coś udają – uczucia, zainteresowania, ideały, dążenie do prawdy; po wodzie spośród bohaterów sztuki może chodzić tylko Ojciec – ten, który przebywa już w innym, pozaziemskim wymiarze. Przede wszystkim jednak jest ona dostępna dla tych anonimowych postaci w marynarskich ubraniach, które zdają się sterować życiem niezdających sobie z tego sprawy ludzi. Trudno uniknąć w tym momencie skojarzenia z filmem *Matrix* (1999) braci Wachowskich, obra-

zem, który w czasach najnowszych skutecznie wyparł utrwalone w świadomości masowej przez długą tradycję odniesienie do Platońskiego świata idei. Bohaterowie *Udając ofiarę* żyją w świecie, który wydaje im się prawdziwy, normalny, taki, jaki być powinien; w istocie jednak, o czym sami przekonują się na każdym kroku, jest on oparty jedynie na pozorach. Świat prawdy z całą pewnością jest gdzie indziej; w języku filmu powiedziałoby się, że poza kadrem. W zaświatach, w świecie idei? W każdym razie na pewno nie tu.

Dlatego właśnie moment, w którym Kapitan, w trakcie swego spazmatycznego monologu, zeskakuje z pomostu do wody, trudno uznać za zbieg okoliczności; prawdziwa sztuka nie zna zresztą przypadków, a na pewno nie powinna ich znać sztuka reżyserii. W wodzie chodzą tutaj tylko ci, którzy nie należą do świata nieustannego udawania, jest ona (zwłaszcza dla Wali) żywiołem budzącym lęk, lecz jednocześnie oczyszczeniem. Moment, w którym Kapitan wskakuje do wody, jest więc chwilą prawdy.

Rzeczywistość, przeciwko której protestuje bohater spektaklu, to w dużej mierze współczesna Rosja. Wątek rosyjski jest tu stale obecny, sam Kapitan przyznaje, że kieruje oskarżenia przeciwko pokoleniu swoich trzydziestoparoletnich rodaków. W sztuce Presniakowów ścierają się ze sobą, karykaturalnie zderzone, dwie Rosje: ta, w której jada się za pomocą tradycyjnej „pałki z podbierakiem", i druga, „nowoczesna", w której je się pałeczkami, a restauracje, z lepszym lub gorszym skutkiem, stylizowane są na japońskie. W pełni pozytywnego obrazu Rosji trudno się tu jednak doszukać, tak w teraźniejszości, jak i w przeszłości: Wala wspomina o fałszowaniu („pisaniu na nowo") historii, w karykaturalnej postaci, ale wciąż obecne, jako pozostałość po Związku Radzieckim, są konflikty i lęki wobec ludności kaukaskiej. Jeśli sztuka Presniakowów jest pytaniem o współczesną Rosję, to ona sama, główna bohaterka, jest nieobecna lub też – tak jak wszystko – nieautentyczna. Brak tu tradycyjnie pojmowanej „rosyjskiej duszy", brak obrazu ojczyzny, z którym można by się utożsamiać, zostały tylko karykaturalne wynaturzenia.

Gdyby określić *Udając ofiarę*, jak czyniono to w przypadku niektórych realizacji (teatralnych i filmowych) tej sztuki, mianem „czarnej komedii", to jej przedmiotem z całą pewnością nie jest jedynie Rosja, ale cały współczesny świat. Co więcej, określenie gatunkowe „komedia" (nawet w połączeniu z epitetem „czarna") można by w tym wypadku uznać za uzasadnione tylko w takim rozumieniu, w jakim posługiwał się nim Balzac, tworząc swoją *Komedię ludzką*. Sztuka Presniakowów i spektakl Bubienia pokazują świat, w którym nie da się żyć, świat pozorów i udawania, w którym człowiek dusi się, całkowicie osamotniony w swym bólu istnienia.

Motyw braku powietrza, którym można by swobodnie oddychać, pojawia się tu parokrotnie, w sensie dosłownym i metaforycznym. W komiczny sposób jest odgrywany w scenie na basenie, kiedy oskarżony o morderstwo Zakirow nie jest w stanie udowodnić, że potrafi nie oddychać tak długo, jak wynika to z jego zeznań. W sensie przenośnym wpisuje się z całą pewnością w tę wizję świata lęk Wali przed zaprogramowaniem wszelkich działań, jakiemu daje wyraz w rozmowie z wujem Piotrem. Najbardziej wyrazista pod tym względem – bo łącząca w sobie kilka lejtmotywów spektaklu – jest jednak scena „podduszania" Wali szalikiem – najpierw przez narzeczoną, potem przez matkę. Motyw duszenia się otaczającą rzeczywistością jest tu wygrany w sposób wyjątkowo wyrafinowany i perwersyjny, nie tylko w sensie erotycznym, choć taki właśnie charakter ma ta scena. Ola zaciska szalik na szyi Wali na jego prośbę, jak gdyby chciał się on w ten sposób jeszcze mocniej zachłysnąć odczuwanym na co dzień brakiem powietrza – to jedna z powtarzających się w tym przedstawieniu prefiguracji śmierci, tak jak przygotowaniem do niej (do śmierci własnej i do zabicia swoich bliskich) jest udział w rekonstrukcjach morderstw. Tego metaforycznie pojmowanego tlenu wyraźnie brakuje nie tylko Wali, choć to w jego osobie – jako współczesnego Hamleta – skupiają się odczucia, że „Dania jest więzieniem". W trakcie tej rzekomo miłosnej sceny także Olga mówi na jednym oddechu, wybuchając co chwila histerycznym śmiechem, zwłaszcza wtedy, gdy wspomina o „udanym związku". Na swoistym, choć precyzyjnie skomponowanym od strony muzycznej „bezdechu" śpiewać będzie również pseudo-Japonka w restauracji.

W scenie z szalikiem w sposób wyjątkowo przejmujący pokazana zostaje ludzka samotność, nie tylko w seksie, choć wszystkie występujące tu osoby zadowalają się surogatami erotycznymi, niedopuszczającymi możliwości autentycznej relacji uczuciowej z drugim człowiekiem. Poprzez fakt, że odbywa się to na tej właśnie płaszczyźnie, która z założenia powinna być dla człowieka ostoją wobec obcości świata (relacje z matką, chwile intymności erotycznej), temat samotności, konsekwentnie prowadzony od początku spektaklu aż po jego finał, staje się tu wyjątkowo drastyczny, rani swoim okrucieństwem. Matka dusi Walę w sensie nie tylko fizycznym, dręczy go także przywoływaniem jego lęków, przypomina, jak bał się wejść do wody, czyni to zaś z odcieniem sadystycznej satysfakcji. Scena ta pozostaje w pamięci także dzięki wyrazistej symbolice: łóżko, na którym znajduje się Wala, nasuwa skojarzenia z jakimś dziwnym grobem lub kokonem; on sam, prawie nagi, wygląda niczym Książę Niezłomny z legendarnego spektaklu Jerzego Grotowskiego, bezbronny wobec świata, w którym żyje.

„Dusisz się, ale nikogo to nie obchodzi" – mówi ojciec Wali i on to właśnie, przybysz z zaświatów, jest postacią, która najostrzej, z dystansu, postrzega tragizm świata, w którym próbuje żyć jego syn. Na początku spektaklu stwierdza wprawdzie, że sensem istnienia jest dla mężczyzny spłodzenie potomka, ale okazuje się, że samo powołanie nowego życia nie wystarczy. Z perspektywy końcowego, dramatycznego monologu Wali może być ono nawet uznane za akt swoistego okrucieństwa – rzucenie na głęboką wodę bezbronnego człowieka i zostawienie go samemu sobie w świecie, w którym wszystko jest udawane. Postać zmarłego Ojca pojawia się w spektaklu parokrotnie, pełniąc funkcję swego rodzaju jednoosobowego chóru – puentuje on sceny komentarzami, nadając temu, co widz zobaczył, właściwy, tragiczny sens. Ale w świecie jawy Wala nie może liczyć na oparcie i zrozumienie ze strony swoich bliskich. Dla jego matki nie ma istotnej różnicy nie tylko pomiędzy chlebem a makaronem, ale także między nieżyjącym już mężem a jego bratem (w spektaklu Bubienia gra go ten sam aktor), intymnością i jej brakiem, prawdą a udawaniem; liczy się tylko to, by przetrwać: „Muszę żyć, ty musisz żyć, musimy żyć". Pytanie, jak to życie powinno wyglądać, aby dawało poczucie sensu istnienia, łatwiej pojawia się w beztroskiej rozmowie z kapitanem milicji i jego asystentką niż w gronie osób z pozoru najbliższych.

Warto powrócić w tym momencie do wątku zasugerowanego na początku artykułu, a więc do istoty samego teatru. Wydaje się on sztuką predestynowaną w sposób szczególny do tego, aby mówić o tym wszystkim, co dotyczy prawdy i udawania. W teatrze zawsze, w stopniu dużo większym niż w filmie, żywo obecny był nurt, który można by nazwać swego rodzaju poczuciem misji. Bez względu na to, czy będziemy mówić o tragedii greckiej, sztukach Szekspira, klasycystycznym teatrze francuskim, monumentalnych wizjach Stanisława Wyspiańskiego, „teatrze wielkiej niezgody" Konrada Swinarskiego, „akcie całkowitym" Jerzego Grotowskiego czy setkach innych koncepcji teatralnych, w teatrze poprzez kolejne tysiąclecia jego istnienia wciąż obecne jest dążenie do odkrywania prawdy o człowieku; dążenie, które można by niejednokrotnie nazwać „drążeniem" – drążeniem bytu, wwiercaniem się weń, kosztem ogołocenia ze złudzeń. Ta podskórna, lecz fundamentalna zarazem tendencja, stanowiąca w znacznej mierze o specyfice sztuki teatralnej, dotyczy spraw najbardziej istotnych dla ludzkiej egzystencji i nie można ograniczać jej li tylko do doraźnych, aktualnych w danym momencie dziejowym problemów. Jak mówi Agnieszka Glińska:

> Nie wierzę w teatr publicystyczny. […]. W teatrze tylko uczucia są prawdziwe. Teatr jest dotykaniem marzeń, dociekaniem zagadki, jaką jest człowiek. Miejscem, gdzie się stawia pytania[3].

A jednak teatr jest też miejscem nieustannego udawania – nie tylko dlatego, że coś się tu wciąż „odgrywa", ale także dlatego, że odbiera wiarę w stałość i niezmienność przekazywanych widzowi prawd. Stwierdzenie, że każdy spektakl jest inny, niepowtarzalny, bo odgrywany na żywo i zależny od wielu zmiennych czynników, jest banałem, powtarzanym od dawna. Nowohuckie przedstawienie Andrzeja Bubienia (podobnie zresztą jak inne realizacje tego reżysera) imponuje tak niezwykłą precyzją pracy reżyserskiej, że z pozoru powinno przeczyć powyższym słowom. Oglądałam spektakl kilka razy, podziwiając za każdym razem niezmiennie wyrównany poziom gry aktorskiej i całego przedstawienia. Ale ostatnim razem, po przerwie wakacyjnej i próbach wznowieniowych, zaskoczyły mnie drobne zmiany, niedostrzegalne dla widza, który pojawił się po raz pierwszy, i nieburzące spójności przedstawienia, a nawet przeciwnie – wzmacniające ją. Najbardziej poruszył mnie fakt, że wspominana tu wcześniej scena z wpadającymi do wody książkami została nie tyle usunięta, ile dyskretnie zmodyfikowana. Zabieg to właściwie nieomal kosmetyczny na materii spektaklu: ten sam dialog, zachowania aktorskie, sytuacja, scenografia – i tylko ten jeden drobiazg, że książki nie wpadają do wody. Widz lub recenzent, który wcześniej obudował ten znak sceniczny pewnymi wyobrażeniami i tropami interpretacyjnymi, ma prawo poczuć się nieco skonsternowany: Wala nadal pozostaje chłopcem ze stosem książek, a woda – żywiołem prawdy, ale wszystko zostaje jakby o ton wyciszone.

Jedną z dziedzin nauki o literaturze jest tekstologia, poszukująca – na przekór zmianom, wprowadzanym do utworu przez samego autora lub osoby, w których ręce tekst się dostał – wersji modelowej dzieła, „jedynej prawdziwej". Spektakl teatralny byłby dla tekstologów, tropiących zmiany wprowadzane do dzieła, materiałem niezwykle wdzięcznym, lecz jednocześnie – nie do opanowania. Teatr żyje tylko w nieustannym ruchu twórczym, z każdym nowym przedstawieniem aktorzy powtarzają przed widzami swoją „wyuczoną lekcję", lecz za każdym razem jest ona trochę inna – tak jak lekcja w szkole czy wykład na uniwersytecie. Do użycia takiego porównania, nieodbierającego bynajmniej teatrowi jego magii, uprawomocnia zresztą wypowiedź samych autorów. „Ta sztuka grana jest w wielu europejskich krajach – mówił w jednym z wywiadów Oleg Presniakow – Główną przyczynę takiego sukcesu widzę w tym, że sami pró-

[3] A. Glińska *Lubię być Polką* „Zwierciadło" 2008 nr 7 s. 43.

bujemy w niej zrozumieć, co dzieje się dziś z człowiekiem. To jest próba artystyczna, nienaruszająca granic między sztuką a życiem. Tworzy dystans, który pozwala widzom zastanowić się, wynieść z tego doświadczenia jakąś lekcję. Dziś bardzo trudno zrozumieć młodego człowieka – czym żyje, o czym myśli. Myśmy spróbowali to zrobić, opierając się głównie na własnym doświadczeniu”[4].

Czego zatem ma nas nauczyć ta specyficzna, teatralna „lekcja”? Na pewno nie tylko umiejętności dystansowania się do współczesnego świata, w którym jesteśmy tak zakorzenieni, że przestajemy dostrzegać wiele jego absurdów – choć ten aspekt *Udając ofiarę* jest niezaprzeczalnie bardzo ważny. Na najbardziej podstawowym poziomie funkcjonowania spektakl Andrzeja Bubienia jest znakomicie zrealizowaną komedią satyryczną – i tak też w dużej mierze jest on odbierany przez publiczność. Sam reżyser tłumaczy taki kształt przedstawienia względami do pewnego stopnia komercyjnymi, koniecznością „przyciągnięcia widza” do teatru:

> Dzisiejszy świat, dzisiejsza kultura ma to do siebie, że czy nam się to podoba, czy nie, mówiąc językiem rynkowym, produkt-spektakl musi być atrakcyjny dla widza i u Presniakowych[5] tak właśnie jest. Świat, który oni przedstawiają, jest po prostu atrakcyjny, intrygujący, ciekawy. I jeśli widz chce się zatrzymać na poziomie atrakcyjności pewnej anegdoty, którą oni opowiadają, to będzie zadowolony. Natomiast ci – dodaje Bubień – którzy szukają w teatrze czegoś więcej, też znajdą parę interesujących refleksji, będących diagnozą świata, w którym żyjemy, i to jest duża sztuka, żeby połączyć parę myśli o życiu i o świecie z bardzo atrakcyjną formą i ciekawą historią do opowiedzenia[6].

Tych „parę interesujących refleksji”, jak skromnie zauważył twórca przedstawienia, to w istocie to wszystko, co stanowi o jego niezaprzeczalnych, omówionych wcześniej walorach. Przemyślana w każdym szczególe konstrukcja spektaklu pozwala dostrzec, jak na kolejnych poziomach znaczeniowych – od komedii i groteski, poprzez odniesienia do Rosji, po refleksję nad egzystencją ludzką, realnością świata i obecnością w nim Absolutu – precyzyjnie wyłania się odautorskie przesłanie, rozpaczliwy

---

[4] *Warszawa. Przyjadą bracia Presniakow* http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/31620.html [informacja własna, data dostępu: 15.11.2006].

[5] Andrzej Bubień odmienia nazwisko autorów zgodnie z zasadami fleksji języka rosyjskiego.

[6] *Udając ofiarę. Odliczamy dni do premiery*. *Rozmowa trzecia* http://www.ludowy.pl/index.php?action=aktualnosci&page=3&news=346. Wywiad z Andrzejem Bubieniem, dostępny także na wortalu *Teatr w Polsce* http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/117026.html [materiał nadesłany, data dostępu: 13.05.2011].

krzyk przeciwko nieautentycznemu życiu. Krzyk to zaś, rzec by można, tym bardziej tragiczny, że i medium, które go przekazuje, nie jest w stanie uciec od udawania ani wykreować jednolitej, „poprawnej" w sensie tekstologicznym wersji prawdy. A jednak tak w życiu, jak i w sztuce pozorna słabość może się okazać siłą i zaletą. Ulotność teatru daje coś więcej niż tylko niepowtarzalność jednorazowego przeżycia: otwiera ona także wrota poezji.

Poetycka aura towarzyszy spektaklowi od początku aż do finału; przyczynia się do tego w dużej mierze muzyka oraz niezwykłe efekty świetlne. Gra świateł, nie tylko na scenie, ale i na suficie nad widownią, współtworzy wraz z lśnieniem wody niepowtarzalny klimat przedstawienia. Kolejnym scenom przypisane są zmieniające się kolory oświetlenia: niebieski, gdy akcja rozgrywa się na basenie, fioletowy po symbolicznym „zabiciu" wuja, świetliste złote ryby spływają z sufitu w japońskiej restauracji...

Równie istotna i obecna w przedstawieniu w sposób tak wyrazisty, że trudno byłoby jej nie zauważyć, jest muzyka. „Tak naprawdę osoba, z którą najczęściej pracuję, to Piotr Salaber, czyli kompozytor, bo muzyka w teatrze jest dla mnie niezwykle ważna i pełni rolę jeszcze jednego aktora w przedstawieniu – mówi w cytowanym już wywiadzie Bubień – Musi ją tworzyć człowiek, który się ze mną komunikuje bez słów"[7]. Muzyka puentuje tu sceny mocnymi akordami, ale także lirycznie komentuje treść niektórych scen. Niezwykła czystość stylu i spójność kompozycyjna nowohuckiego przedstawienia, z precyzyjnie wygraną przemiennością scen „udawania ofiary" przez Walę w pracy oraz obrazów jego życia prywatnego, znajduje swoje odzwierciedlenie także w przemienności i różnorodności pojawiających się tu estetyk muzycznych. Muzyka na przestrzeni całego spektaklu jest raz ostra i dynamiczna (dysonansowa, z wyeksponowanym saksofonem barytonowym i gitarą elektryczną), to znów emocjonalna i pełna zadumy (fortepian), by w ostatniej scenie wybrzmieć z całą mocą i liryzmem zarazem. Dopiero wtedy, w finale, dysonanse ustępują miejsca harmonii, lecz dziwnie smutnej i nostalgicznej – muzyczny sygnał uspokojenia, które następuje dopiero po śmierci.

Kiedy bohaterowie przy dźwiękach końcowej piosenki oddalają się na platformie, popychanej przez marynarzy w głąb sceny, jak gdyby odpływali statkiem po wodzie, widz może całkowicie stracić orientację, czy są oni żywi, martwi, czy też cudownie zmartwychwstali. „Może umarłem już wtedy?" – pyta Ojciec, opowiadając absurdalną historię z przeszłości o konserwie rybnej, wyłowionej z morza, którą struli się wszyscy marynarze. Ale ten sam Ojciec, który – dosłownie lub metaforycznie – rozwa-

[7] Tamże.

ża swoją niegdysiejszą „śmierć”, umarł już przecież w przedakcji spektaklu, „wyprawiony w drogę” przez żonę i brata, teraz zaś, w finale, nagle „zmartwychwstaje” z ciała tego, który go kiedyś prawdopodobnie otruł.

W zakończeniu spektaklu, w efekcie gry konwencjami i odejścia od realistycznego trybu narracji, spektakl Bubienia może nasuwać skojarzenia z postulatem wysuwanym w ostatniej fazie Wielkiej Reformy Teatralnej – obnażenia konwencji sceny. Trupy wstają, odgrywają (lub raczej: rekonstruują) własne umieranie. Nie wiadomo, czy to, co oglądamy, dzieje się w tej chwili, czy jest rekonstrukcją tego, co wydarzyło się wcześniej. To, co było dotąd tak bliskie rzeczywistości, że mogło ranić, ulega z nagła odrealnieniu – metafizyczny monolog Ojca jest już odległy o lata świetlne od brawurowej, komediowej akcji; oddalający się w głąb sceny bohaterowie spektaklu nasuwają na myśl filmowy odjazd kamery, a poprzez symboliczny układ postaci (bezwładne ciało syna na rękach Ojca) – pietę. I nad tym wszystkim w finale zaczyna jeszcze dominować autentyczna poezja teatru, wzbogacona przez muzykę, która po wszystkich przemianach, jakim ulegała w trakcie spektaklu, przybiera teraz bez wątpienia swój najdoskonalszy wyraz. W zakończeniu przedstawienie Bubienia osiąga poziom refleksji metafizycznej, jak gdyby wcześniejsze sceny były tylko alegorycznymi przypowieściami, prowadzącymi do – niejednoznacznego wszakże – morału. Dramatyczne pytanie o to, czy Bóg także udaje, spuentowane wprawdzie zostaje przez wyznanie wiary w istnienie kogoś, „kto doskonale wie, że nic nie znika”, ale niewiele tu z taniego optymizmu. Zamiast tego zostajemy z niepokojąco wybrzmiewającymi na koniec słowami Ojca, iż „nie ma nic straszniejszego niż przeczucie, że to wszystko nigdy się nie skończy”. A jednak nadzieja jest tu także obecna.

W zakończeniu, zgodnie z klasycznymi zasadami *katharsis*, pojawia się sugestia możliwości oczyszczenia z całego wcześniejszego brudu i fałszu. Ballada marynarska, śpiewana przez pseudo-Japonkę we wcześniejszej scenie w restauracji tak, jakby nie mogła ona złapać oddechu (chciałoby się rzec: fałszowana, gdyby nie umniejszało to maestrii celowego zabiegu artystycznego), teraz osiąga swoje pełne, harmonijne brzmienie. Ci, którzy udawali, odchodzą; widz zostaje z oczyszczającym żywiołem wody-prawdy i towarzyszącą jej muzyką, która pozostaje w pamięci jeszcze długo po przedstawieniu. Spektakl traci swą jednoznaczność na poziomie intelektualnym, zyskując jednocześnie walor emocjonalny – i dzięki temu ma on szansę pozostać w świadomości widza jako swego rodzaju „obraz-wspomnienie”[8], obdarzony niezwykłą siłą wyrazu.

[8] Por. E. Morin *Kino i wyobraźnia* K. Eberhardt (tł.) Warszawa 1975.

W pamięci pozostaje jeszcze jedno: powtarzana przez Walę fraza „Uprzedzony – ocalony!”, po raz pierwszy wygłoszona przez niego w odpowiedzi na ostrzeżenie Matki, że jeśli nie będzie się starał żyć „normalnie” (a więc: jak wszyscy), może trafić do zakładu zamkniętego. To ostrzeżenie („uprzedzenie”) zawisa niczym mroczna chmura nad całym przedstawieniem – niepokojące przypomnienie, że odstawanie od powszechnie przyjętej normy może być groźne w skutkach, nawet jeśli normą tą jest udawanie i kłamstwo.

Ostrzeżeniem dla widza jest obejrzany spektakl, cóż jednak z ocaleniem? Czy po wyjściu z teatru będziemy chcieli ocalić świat przed udawaniem? Jeśli nie, pozostaje nam nadal żyć w ponowoczesnym matriksie surogatów. Nie oczekujmy jednak zbyt wiele po jednym spędzonym w teatrze wieczorze. Wystarczy, jeśli pozostanie nam w pamięci końcowa pieśń o marynarzu i parahipnotyczny obraz oddalających się po wodzie postaci. W taki właśnie sposób sztuka ocala świat – obdarzając swym niepowtarzalnym bogactwem ludzką duszę.

Łucja Demby – e-mail: lucja.demby@uj.edu.pl